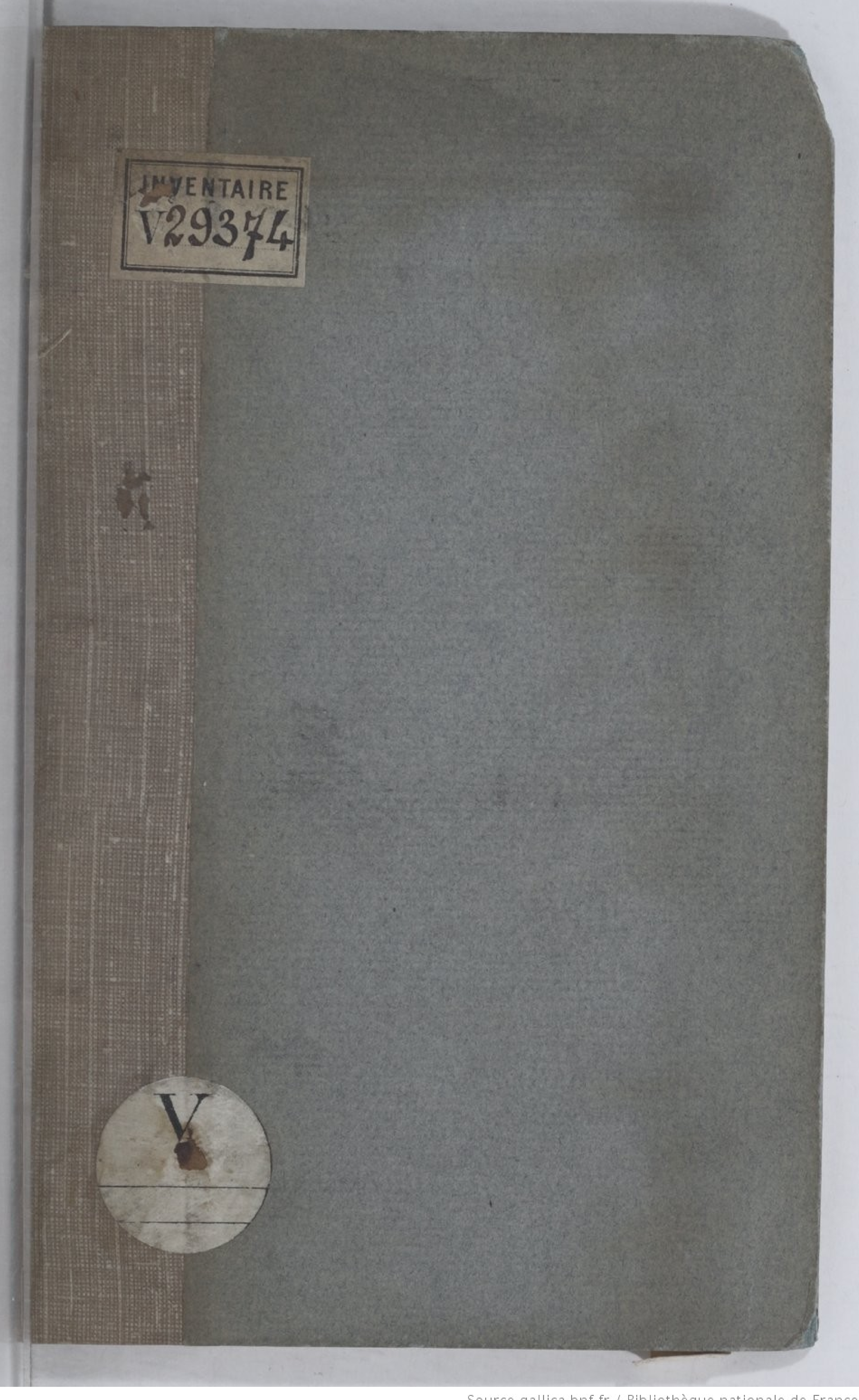
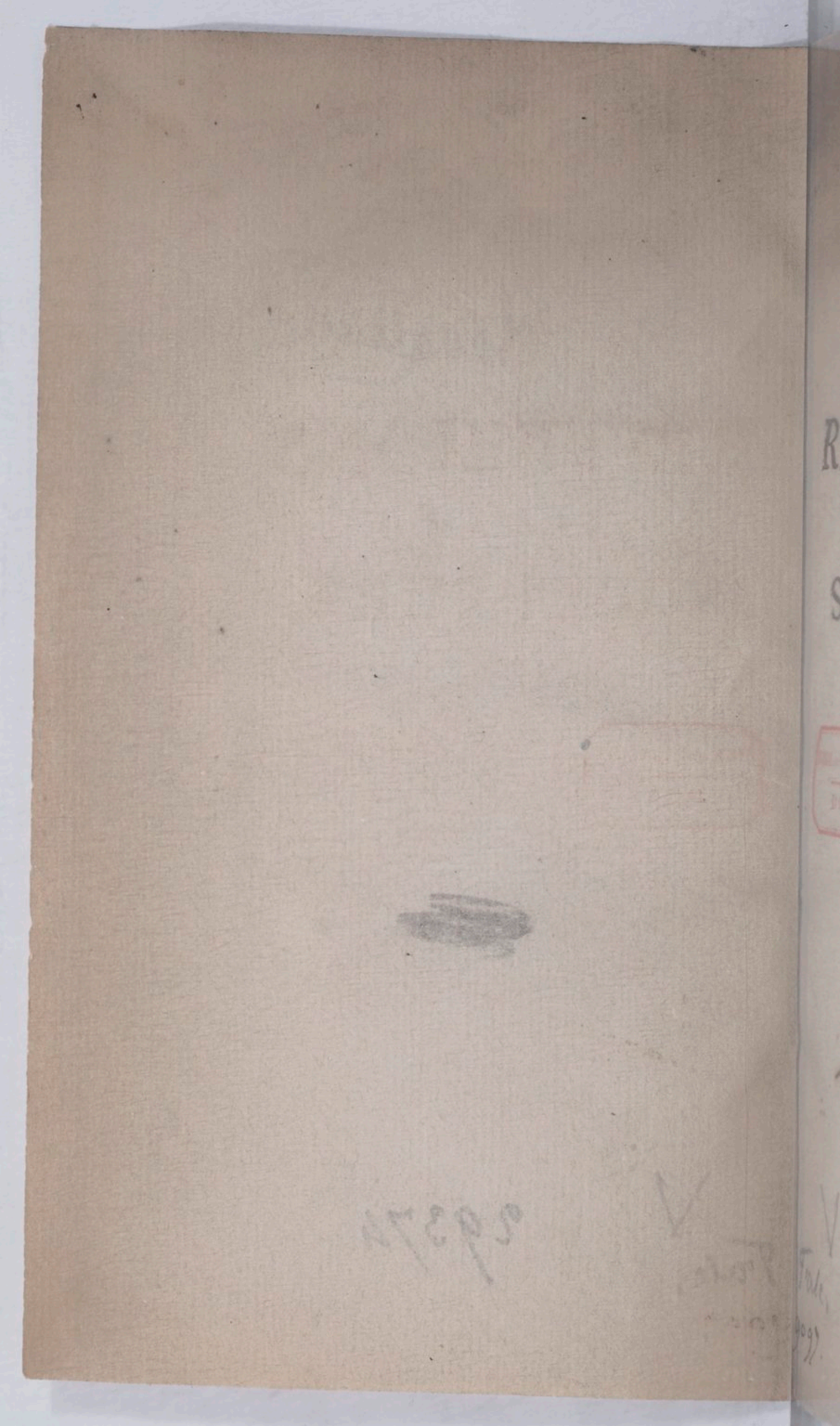



# Réflexions sur la sculpture : lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture


BnF Gallica


INVENTAIRE
V29374
V



# RÉFLEXIONS
## SUR LA
# SCULPTURE.

# AVERTISSEMENT.

Si l'on regarde ces Réflexions comme des préceptes, elles doivent être jugées à la rigueur. J'aurois beau protester de la bonté de mes intentions, si j'avois avancé quelques faux principes, je pourrois induire en erreur de jeunes Artistes qui n'auroient pas d'assez bons préservatifs contre mes raisonnemens. Si d'ailleurs j'ai eu quelques vues justes, elles pourront être au profit de mon Art; & si je suis repris à propos, dans les endroits où je me serai trompé, ce sera encore au profit de cet Art. Comme ses progrès sont mon unique objet, je désirerois qu'on ne s'en tînt pas seulement à censurer

mes méprises; mais qu'on voulût bien encore fonder la censure, & l'établir en preuves si solides, que le bon goût & la raison n'eussent rien à répliquer.

Il n'en est pas de même de la partie Littéraire; on pense bien que le style d'un Artiste n'étant d'aucun poids dans les Lettres, les fautes grammaticales de ce petit Ecrit ne seront point contagieuses. Je déclare donc à ceux qui voudroient prendre la peine de les relever, que j'ai la persuasion la plus parfaite de mon ineptie à cet égard; que je n'ai pas la plus petite prétention à cette gloire, & qu'il n'y en auroit aucune à démontrer mon ignorance.



# RÉFLEXIONS
## *SUR LA*
# SCULPTURE,

*Lues à l'Académie Royale de Peinture & de Sculpture, le 7 Juin 1760.*

*Par* ETIENNE FALCONET.

*MESSIEURS,*

PERSONNE n'eſt plus attentif que moi aux avis qui ſe donnent dans cette Académie. On y a ſouvent encouragé les Artiſtes à faire part à la Compagnie de

leurs réflexions ſur nos Arts. On y a dit auſſi quelquefois qu'un Artiſte ne devoit en parler que le crayon, ou l'ébauchoir à la main, & laiſſer aux Amateurs éclairés le ſoin de nous entretenir de nos talens.

Quoique je ſois aſſez de cette derniere opinion, j'ai un motif qui me détermine à ne pas m'y conformer aujourd'hui. On m'a demandé quelques Réflexions ſur la Sculpture *, & je n'ai pas cru, Meſſieurs, devoir les produire ſans les avoir auparavant ſoumiſes à votre jugement.

Je les dois en partie à M. le Moyne, mon Maître. Si d'ailleurs je préſentois quelques idées qui euſſent beſoin d'être rectifiées, pourrois-je les ſoumettre à un Tribunal plus légitime? C'eſt de lui principalement que je dois attendre la correction de mes erreurs.

* Elles ont été faites pour ſervir à l'article *Sculpture*, dans le Dictionnaire Encyclopédique.

La SCULPTURE, ainſi que l'Hiſtoire, eſt le dépôt le plus durable des vertus des hommes & de leurs foibleſſes. Si nous avons dans la ſtatue de Vénus l'objet d'un culte imbécille & diſſolu, nous avons dans celle de Marc-Aurele un monument célèbre des hommages rendus à un Bienfaiteur de l'Humanité.

Cet Art, en nous montrant les vices déifiés, rend encore plus frappantes les horreurs que nous tranſmet l'Hiſtoire; pendant que, d'un autre côté, les traits précieux qui nous reſtent de ces hommes rares, qui auroient dû vivre autant que leurs ſtatues, raniment en nous ce ſentiment d'une noble émulation qui porte l'ame aux vertus qui les ont préſervés de l'oubli. Céſar voit la ſtatue d'Alexandre, il tombe dans une profonde rêverie, laiſſe échapper des larmes & s'écrie : *Quel fut ton bonheur! A l'âge que j'ai, tu avois déjà ſoumis une partie de la Terre ;*

*& moi, je n'ai encore rien fait pour ma propre gloire.*

Le but le plus digne de la Sculpture, en l'envisageant du côté moral, est donc de perpétuer la mémoire des hommes illustres, & de donner des modeles de vertus d'autant plus efficaces, que ceux qui les pratiquoient ne peuvent plus être les objets de l'envie. Nous avons le portrait de Socrate, & nous le vénerons. Qui sait si nous aurions le courage d'aimer Socrate vivant parmi nous?

La Sculpture a un autre objet, moins utile en apparence; c'est lorsqu'elle traite des sujets de simples décorations ou d'agrément. Mais alors elle n'en est pas moins propre à porter l'ame au bien ou au mal. Quelquefois elle n'excitera que des sensations indifférentes. Un Sculpteur, ainsi qu'un Ecrivain, est donc louable ou répréhensible, selon que les sujets qu'il traite sont honnêtes ou licencieux.

En ſe propoſant l'imitation des ſurfaces du corps humain, la Sculpture ne doit pas s'en tenir à une reſſemblance froide, tel qu'auroit pu être l'homme avant le ſouffle vivifiant qui l'anima. Cette ſorte de vérité, quoique bien rendue, ne pourroit exciter par ſon exactitude qu'une louange auſſi froide que la reſſemblance; & l'ame du Spectateur ne ſeroit point émue. C'eſt la nature vivante, animée, paſſionnée, que le Sculpteur doit exprimer ſur le marbre, le bronze, la pierre, &c.

Tout ce qui eſt pour le Sculpteur un objet d'imitation doit lui être un ſujet continuel d'étude. Cette étude éclairée par le génie, conduite par le goût & la raiſon, exécutée avec préciſion, encouragée par l'attention bienfaiſante des Souverains, & par les conſeils & les éloges des grands Artiſtes, produira des chef-d'œuvres ſemblables à ces monu-

mens précieux qui ont triomphé de la barbarie des ſiécles. Ainſi les Sculpteurs qui ne s'en tiendront pas à un tribut de louanges, d'ailleurs ſi légitimement dues à ces ouvrages ſublimes, mais qui les étudieront profondément, qui les prendront pour régle de leurs productions, acquerront cette ſupériorité que nous admirons dans les ſtatues Grecques. S'il étoit permis de citer en preuve les ouvrages de nos Sculpteurs vivans, il s'en trouveroit dans Paris, à Choiſy & à Berlin.

Non-ſeulement les belles ſtatues de l'Antiquité ſeront notre aliment, mais encore toutes les productions du génie, quelles qu'elles ſoient. La lecture d'Homere, ce Peintre ſublime, élevera l'ame de l'Artiſte, lui imprimera ſi fortement l'image de la grandeur & de la majeſté, que la plûpart des objets qui l'environnent ne lui paroîtront plus que des atômes.

Ce que le génie du Sculpteur peut créer de plus grand, de plus ſublime, de plus ſingulier, ne doit être que l'expreſſion des rapports poſſibles de la nature, de ſes effets, de ſes jeux, de ſes haſards : c'eſt-à-dire que le beau, même idéal, en Sculpture, comme en Peinture, doit être un réſumé du beau réel de la nature. Il exiſte un beau eſſentiel, mais épars dans les différentes parties de l'Univers. Sentir, aſſembler, rapprocher, choiſir, ſuppoſer même diverſes parties de ce beau, ſoit dans le caractere d'une figure, comme l'Apollon, ſoit dans l'ordonnance d'une compoſition, comme ces hardieſſes de Lanfranc, du Corrége & de Rubens; c'eſt, je crois, montrer dans l'Art ce beau idéal qui a ſon principe dans la nature.

La Sculpture eſt ſur-tout ennemie de ces attitudes forcées que la nature déſavoue, & que quelques Artiſtes ont em-

ployées sans nécessité, & seulement pour montrer qu'ils savoient se jouer du dessein. Elle l'est également de ces Draperies dont toute la richesse est dans les ornemens superflus d'un bisarre arrangement de plis. Enfin elle est ennemie des contrastes *trop recherchés* dans la composition, ainsi que dans la distribution *affectée* des ombres & des lumieres. En vain prétendroit-on que c'est la *machine*; au fond, ce n'est que du désordre, & une cause certaine de l'embarras du Spectateur & du peu d'action de l'ouvrage sur son ame. Plus les efforts que l'on fait pour nous émouvoir sont à découvert, moins nous sommes émus. D'où il faut conclure que moins l'Artiste employe de moyens à produire un effet, plus il a de mérite à le produire, & plus le Spectateur se livre volontiers à l'impression qu'on a cherché à faire sur lui. C'est par la simplicité de ces moyens que les chef-d'œuvres de la

Grèce ont été créés, comme pour servir éternellement de modèles aux Artistes *.

La Sculpture embrasse moins d'objets que la Peinture; mais ceux qu'elle se propose, & qui sont communs aux deux Arts, sont des plus difficiles à représenter; sçavoir, l'expression, la science des contours, l'art difficile de draper & de distinguer les différentes espéces des étoffes.

La Sculpture a des difficultés qui lui sont particulières. 1°. Un Sculpteur n'est dispensé d'aucune partie de son étude à la faveur des ombres, des fuyans, des tournans & des raccourcis. 2°. S'il a bien composé & bien rendu une vue de son ouvrage, il n'a satisfait qu'à une partie de son opération, puisque cet ouvrage peut avoir autant de points de vue qu'il y aura de points dans l'espace qui l'en-

* Voyez une Lettre de M. de S. P. à M. de B. sur le bon goût dans les Arts & dans les Lettres, imprimée sans date.

vironne. 3°. Un Sculpteur doit avoir l'imagination auſſi forte qu'un Peintre ; je ne dis pas auſſi abondante. Il lui faut de plus une tenacité dans le génie qui le mette au-deſſus du dégoût cauſé par le méchaniſme, la fatigue & la lenteur de ſes opérations. Le génie ne s'acquiert point, il ſe dév.eloppe, s'étend & ſe fortifie par l'exercice. Un Sculpteur exerce le ſien moins ſouvent qu'un Peintre : difficulté de plus, puiſque dans un ouvrage de Sculpture, il doit y avoir du génie comme dans un ouvrage de Peinture. 4°. Le Sculpteur étant privé du charme ſéduiſant de la couleur, quelle intelligence ne doit-il pas y avoir dans ſes moyens pour attirer l'attention ? Pour la fixer, quelle préciſion, quelle vérité, quel choix d'expreſſion ne doit-il pas mettre dans ſes ouvrages ?

On doit donc exiger d'un Sculpteur non-ſeulement l'intérêt qui réſulte du

tout enſemble, mais encore celui de chacune des parties de cet enſemble, l'ouvrage du Sculpteur n'étant le plus ſouvent composé que d'une ſeule figure, dans laquelle il ne lui eſt pas poſſible de réunir les différentes cauſes qui produiſent l'intérêt dans un tableau. La Peinture, indépendamment de la variété des couleurs, intéreſſe par les différens grouppes, les attributs, les ornemens, les expreſſions de pluſieurs perſonnages qui concourent au ſujet. Elle intéreſſe par les fonds, par le lieu de la ſcène, par l'effet général : en un mot, elle en impoſe par la totalité; mais le Sculpteur n'a le plus ſouvent qu'un mot à dire : il faut que ce mot ſoit ſublime. C'eſt par-là qu'il fera mouvoir les reſſorts de l'ame, à proportion qu'elle ſera ſenſible, & que le Sculpteur aura approché du but.

Ce n'eſt pas que de très-habiles Sculpteurs n'ayent emprunté les ſecours dont

la Peinture tire avantage par le coloris: Rome & Paris en fourniſſent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverſes couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoreſques; mais diſtribués ſans harmonie, cet aſſemblage rend la Sculpture déſagréable & même choquante. Le brillant de la dorure, la rencontre bruſque des couleurs diſcordantes de différens marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours ſubjuguée par le clinquant; & l'homme de goût ſera révolté. Le plus certain ſeroit de n'employer l'or, le bronze & les différens marbres qu'à titre de décoration, & ne pas ôter à la Sculpture proprement dite, ſon vrai caractère, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque. Ainſi en demeurant dans les bornes qui lui ſont preſcrites, la Sculpture ne perdra aucun de ſes avantages; ce qui lui arriveroit

certainement

certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la Peinture. Chacun de ces Arts a ses moyens d'imitation ; la couleur n'en est point un pour la Sculpture.

Mais si ce moyen, qui appartient proprement à la Peinture, est pour elle un avantage, combien de difficultés n'a-t-elle pas qui sont entièrement étrangères à la Sculpture ? Cette facilité de produire l'illusion par le coloris est elle-même une très-grande difficulté : la rareté de ce talent ne le prouve que trop. Autant d'objets que le Peintre a de plus que le Sculpteur à représenter, autant d'études particulieres. L'imitation vraie des ciels, des eaux, des paysages, des différens instans du jour, des effets variés de la lumiere, & la loi de n'éclairer un tableau que par un seul soleil, exigent des connoissances & des travaux nécessaires au Peintre, dont le Sculpteur est entièrement dispensé. Ce ne seroit pas connoître

ces deux Arts, ſi on nioit leurs rapports. Ce ſeroit une erreur, ſi on donnoit quelque préférence à l'un aux dépens de l'autre, à cauſe de leurs difficultés particulières.

La Peinture eſt encore agréable, même lorſqu'elle eſt dépourvue de l'enthouſiaſme & du génie qui la caractériſe; mais ſans l'appui de ces deux baſes, les productions de la Sculpture ſont inſipides. Mais que le génie les inſpire également, rien n'empêchera qu'elles ne ſoient dans la plus intime union, malgré les différences qu'il y a dans quelques-unes de leurs marches. Si ces Arts ne ſont pas ſemblables en tout, il y a toujours la reſſemblance de famille *.

Appuyons donc là-deſſus, c'eſt l'intérêt des Arts. Appuyons-y encore pour éclairer ceux qui en jugent, ſans en connoître

* *Facies non omnibus una,*
*Nec diverſa tamen, qualem decet eſſe ſororum.*
Ovid. Met. Lib. 2.

les principes : ce qui arrive ſouvent, même à des eſprits du premier ordre. Pour ne rien dire de nos grands Littérateurs modernes, ſouvenons-nous que Plutarque en a méconnu les rapports, lorſqu'il a écrit que *la Peinture ne dépend point de la Poëſie, ni la Poëſie de la Peinture, & qu'elles ne ſe ſervent* aucunement *l'une de l'autre* *.

Si par une erreur dont on voit heureuſement peu d'exemples, un Sculpteur alloit prendre pour de l'enthouſiaſme & du génie cette fougue déraiſonnée qui emportoit le Boronomini & Meſſonnier, qu'il ſoit perſuadé que de pareils écarts, bien loin d'embellir les objets, les éloignent du vrai, & ne ſervent qu'à repréſenter les déſordres de l'imagination. Quoique ces deux Artiſtes ne fuſſent pas Sculpteurs, ils peuvent être cités comme des exemples dangereux, parce que le

* Prop. de Table, Liv. 9. Queſt. 15.

même esprit qui conduit l'Architecte, conduit aussi le Peintre & le Sculpteur. L'Artiste, dont les moyens sont simples, est à découvert; il s'expose à être jugé d'autant plus aisément, qu'il n'employe aucun *vain* prestige pour échapper à l'examen, & souvent masquer ainsi sa non-valeur. N'appellons donc point beautés dans quelque ouvrage que ce soit, ce qui ne feroit qu'éblouir les yeux, & tendroit à corrompre le goût. Ce goût si vanté avec raison dans les productions de l'esprit humain, n'est que le résultat de ce qu'opère le bon sens sur nos idées: trop vives, il sait les réduire, leur donner un frein: trop languissantes, il sait les animer. C'est à cet heureux tempérament que la Sculpture, ainsi que tous les Arts inventés pour plaire, doit ses vraies beautés, les seules durables.

Comme la Sculpture comporte la plus rigide exactitude, un dessein négligé y

feroit moins ſupportable que dans la Peinture. Ce n'eſt pas à dire que Raphaël & le Dominiquain n'ayent été de très-corrects & ſavans Deſſinateurs, & que tous les grands Peintres ne regardent cette partie comme eſſentielle à l'Art : mais, à la rigueur, un tableau où elle ne domineroit pas pourroit intéreſſer encore par d'autres beautés. La preuve en eſt dans quelques Femmes peintes par Rubens, qui, malgré le caractère flamand & incorrect, ſéduiront toujours par le charme du coloris. Exécutez-les en Sculpture ſur le même caractère de deſſein, le charme ſera conſidérablement diminué, s'il n'eſt entièrement détruit. L'eſſai feroit bien pire ſur quelques figures de Rimbran.

Pourquoi eſt-il encore moins permis au Sculpteur qu'au Peintre de négliger quelques-unes des parties de ſon Art? Cela tient, je crois, à trois conſidéra-

tions : au tems que l'Artiſte donne à ſon ouvrage ; nous ne pouvons ſupporter qu'un homme ait employé de longues années à faire une choſe commune : au prix de la matière employée ; quelle comparaiſon d'un morceau de toile à un bloc de marbre ! à la durée de l'ouvrage ; tout ce qui eſt autour du marbre s'anéantit, mais le marbre reſte. Briſées même, ſes pièces portent encore aux ſiécles à venir de quoi louer ou blâmer.

Après avoir indiqué l'objet & le ſyſtême général de la Sculpture, on doit la conſidérer encore comme ſoumiſe à des loix particulières, qui doivent être connues de l'Artiſte, pour ne pas les enfreindre ni les étendre au-delà de leurs limites.

Ce ſeroit trop étendre ces loix, ſi on diſoit que la Sculpture ne peut ſe livrer à l'eſſor dans ſes compoſitions, par la contrainte où elle eſt de ſe ſoumettre

aux dimenſions d'un bloc de marbre. Il ne faut que voir le Gladiateur & l'Atalante; ces figures Grecques prouvent aſſez que le marbre obéit, quand le Sculpteur ſait lui commander.

Mais cette liberté que le Sculpteur a, pour ainſi dire, de faire croître le marbre, ne doit pas aller juſqu'à embarraſſer les formes extérieures de ſes figures, par des détails excédens & contraires à l'action, & au mouvement repréſenté. Il faut que l'ouvrage ſe détachant ſur un fond d'air, ou d'arbre, ou d'architecture, s'annonce ſans équivoque du plus loin qu'il pourra ſe diſtinguer. Les lumieres & les ombres largement diſtribués concourront auſſi à déterminer les principales formes & l'effet général. A quelque diſtance que s'apperçoivent le Gladiateur & l'Apollon, leur action n'eſt point douteuſe.

Parmi les difficultés de la Sculpture, il en eſt une fort connue & qui mérite

les plus grandes attentions de l'Artiſte : c'eſt l'impoſſibilité de revenir ſur lui-même lorſque ſon marbre eſt dégroſſi, & d'y faire quelque changement eſſentiel dans la compoſition ou dans quelqu'une de ſes parties. Raiſon bien forte pour l'obliger à réfléchir ſon modèle, & à l'arrêter de maniere qu'il puiſſe conduire ſûrement les opérations du marbre. C'eſt pourquoi, dans de grands ouvrages, la plûpart des Sculpteurs font leurs modèles, au moins ils les ébauchent ſur la place où doit être l'objet. Par-là, ils s'aſſurent invariablement des lumières, des ombres & du juſte enſemble de l'ouvrage, qui, étant compoſé au jour de l'attelier, pourroit y faire un bon effet, & ſur la place un fort mauvais.

Mais cette difficulté va plus loin encore. Le modèle bien réfléchi & bien arrêté, je ſuppoſe au Sculpteur un inſtant d'aſſoupiſſement ou de délire. S'il

travaille alors, je lui vois estropier quelque partie importante de sa figure, en croyant suivre & même perfectionner son modèle. Le lendemain, la tête en meilleur état, il reconnoît le désordre de la veille, sans pouvoir y remédier.

Heureux avantage de la Peinture! Elle n'est point assujettie à cette loi rigoureuse. Le Peintre change, corrige, refait à son gré sur la toile; au pis aller, il la réimprime où il en prend une autre. Le Sculpteur peut-il ainsi disposer du marbre? S'il falloit qu'il recommençât son ouvrage, la perte du tems, les fatigues & les dépenses pourroient-elles se comparer?

De plus, si le Peintre a tracé des lignes justes, établi des ombres & des lumières à propos, un aspect ou un jour différent ne lui ravira pas entièrement le fruit de son intelligence & de ses soins: mais dans un ouvrage de Sculpture com-

posé pour produire des lumières & des ombres harmonieuses, faites venir de la droite le jour qui venoit de la gauche, ou d'en bas celui qui venoit d'en haut, vous ne trouverez plus d'effet; où il n'y en aura que de désagréables, si l'Artiste n'a pas su en ménager pour les différens jours. Souvent aussi, en voulant accorder toutes les vues de son ouvrage, le Sculpteur risque de vraies beautés, pour ne trouver qu'un accord médiocre. Heureux si ses soins pénibles ne le refroidissent pas, & parviennent à la perfection dans cette partie!

Pour donner plus de jour à cette réflexion, j'en rapporterai une de M. le Comte de Caylus.

*La Peinture*, dit-il, *choisit celui des trois jours qui peuvent éclairer une surface. La Sculpture est à l'abri du choix, elle les a tous; & cette abondance n'est pour elle qu'une multiplicité d'étude &*

*d'embarras ; car elle eſt obligée de conſidérer & de penſer toutes les parties de ſa figure, & de les travailler en conſéquence ; c'eſt elle-même, en quelque façon, qui s'éclaire ; c'eſt ſa compoſition qui lui donne ſes jours, & qui diſtribue ſes lumieres. A cet égard, le Sculpteur eſt plus créateur que le Peintre ; mais cette vanité n'eſt ſatisfaite qu'aux dépens de beaucoup de réflexions & de fatigues* *.

Quand un Sculpteur a ſurmonté ces difficultés, les Artiſtes & les vrais Connoiſſeurs lui en ſavent gré ſans doute ; mais combien de perſonnes, même de ceux à qui nos Arts plaiſent, qui ne connoiſſant pas la difficulté, ne connoîtroient pas le prix de l'avoir ſurmonté !

Le nud eſt le principal objet de l'étude du Sculpteur. Les fondemens de cette

* Extrait du Mercure de France du mois d'Avril 1759.

étude ſont la connoiſſance des os, de l'anatomie extérieure & l'imitation aſſidue de toutes les parties & de tous les mouvemens du corps humain. L'Ecole de Paris & celle de Rome exigent cet exercice, & facilitent aux Eleves cette connoiſſance néceſſaire. Mais comme le naturel peut avoir ſes défauts, que le jeune Eléve, à force de les voir & de les copier, doit naturellement les tranſmettre dans ſes ouvrages, il lui faut un guide ſûr, pour lui faire connoître les juſtes proportions & les belles formes.

Les ſtatues Grecques ſont le guide le plus ſûr; elles ſont & ſeront toujours la règle de la préciſion, de la grace & de la nobleſſe, comme étant la plus parfaite repréſentation du corps humain. Si l'on s'en tient à un examen ſuperficiel, ces ſtatues ne paroîtront pas extraordinaires, ni même difficiles à imiter; mais l'Artiſte intelligent & attentif découvrira

dans quelques-unes les plus profondes connoiſſances du deſſein &, s'il eſt permis d'employer ici ce mot, toute *l'énergie* du naturel. Auſſi les Sculpteurs qui ont le plus étudié & avec choix les figures antiques, ont-ils été les plus diſtingués. Je dis avec choix, & je crois cette remarque fondée.

Quelque belles que ſoient les ſtatues antiques, elles ſont des productions humaines, par conſéquent ſuſceptibles des foibleſſes de l'Humanité : il ſeroit donc dangereux pour l'Artiſte d'accorder indiſtinctement ſon admiration à tout ce qui s'appelle Antiquité. Il arriveroit qu'après avoir admiré dans certains antiques de prétendues merveilles qui n'y ſont point, il feroit des efforts pour ſe les approprier, & il ne ſeroit point admiré. Il faut qu'un diſcernement éclairé, judicieux & ſans préjugés, lui faſſe connoître les beautés & les défauts des Anciens,

& que les ayant appréciés, il marche ſur leurs traces avec d'autant plus de confiance, qu'alors elles le conduiront toujours au grand. C'eſt dans ce diſcernement judicieux que paroît la juſteſſe de l'eſprit, & les talens du Sculpteur ſont toujours en proportion de cette juſteſſe. Une connoiſſance médiocre de nos Arts chez les Grecs ſuffit pour voir qu'ils avoient auſſi leurs inſtans de ſommeil & de froideur. Le même goût régnoit ; mais le ſavoir n'étoit pas le même chez tous les Artiſtes. L'Eléve d'un Sculpteur excellent pouvoit avoir la manière de ſon Maître, ſans en avoir la tête.

De toutes les figures antiques, les plus propres à donner les grands principes du nud ſont le Gladiateur, l'Apollon, le Laocoon, l'Hercule, Farneſe, le Torſe, l'Antinoüs, le Groupe de Caſtor & Pollux, l'Hermaphrodite, & la Vénus de Médicis. Je crois retrouver la trace de

ces chef-d'œuvres dans les ouvrages de quelques-uns des plus grands Sculpteurs modernes. Dans Michel Ange on voit une étude profonde du Laocoon, de l'Hercule & du Torse. Peut-on douter en voyant les ouvrages de François Flamand, qu'il n'ait beaucoup étudié le Gladiateur, l'Apollon, l'Antinoüs, Castor & Pollux, la Vénus & l'Hermaphrodite? Le Puget a étudié le Laocoon sans doute & d'autres antiques; mais son principal Maître fut le naturel dont il voyoit continuellement les ressorts & les mouvemens dans les Forçats à Marseille : tant l'habitude de voir des objets plus ou moins relatifs au vrai système des Arts, peut former le goût, ou en arrêter les progrès. Nous qui ne voyons que des ajustemens inventés à contre-sens des beautés du corps humain, que d'efforts ne devons-nous pas faire pour déranger le masque, voir & connoître la nature, & n'exprimer

dans nos ouvrages que ce beau indépendant de quelque mode que ce ſoit. C'eſt aux grands Artiſtes, à qui toute la nature eſt ouverte, à donner les loix du goût *. Ils n'en doivent recevoir aucune des caprices & des biſarreries de la mode.

Je ne dois pas oublier ici une obſervation importante au ſujet des Anciens ; elle eſt eſſentielle ſur la manière dont leurs Sculpteurs traitoient les chairs. Ils étoient ſi peu affectés des détails, que ſouvent ils négligeoient les plis & les mouvemens de la peau dans les endroits où elle s'étend & ſe replie, ſelon le mouvement des membres. Cette partie de la Sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut dégré de perfection. Un exemple décidera ſi cette obſervation eſt ha-

* Voyez dans l'Obſervateur Littéraire, an. 1759, Tom. 4, Lettre 24, pag. 328, les connoiſſances néceſſaires que je ſuppoſe aux Artiſtes.

ſardée : il ſera pris dans les ouvrages du Puget.

Dans quelle Sculpture Grecque trouve-t-on le ſentiment des plis de la peau, de la molleſſe des chairs & de la fluidité du ſang auſſi ſupérieurement rendu que dans les ouvrages de ce célébre Sculpteur moderne ? Qui eſt-ce qui ne voit pas circuler le ſang dans les veines du Milon de Verſailles ? Et quel homme ſenſible ne ſeroit pas tenté de ſe méprendre en voyant les chairs de l'Andromede ; tandis qu'on peut citer beaucoup de belles figures antiques où ces vérités ne ſe trouvent pas ? Ce ſeroit donc une ſorte d'ingratitude, ſi reconnoiſſant, à tant d'autres titres, la ſublimité des Sculptures Grecques, nous refuſions nos hommages à un mérite qui ſe trouve conſtamment ſupérieur dans les ouvrages d'un Artiſte François.

La honteuſe manie de relever les dé-

fauts des plus beaux ouvrages n'eſt point l'objet de cette obſervation. L'Artiſte qui ne ſentiroit pas de combien les beautés l'emportent ſur les négligences & les défauts dans les monumens précieux de l'Antiquité, ſeroit ou égaré par ce déſordre effrené enfant du délire, ou arrêté par cette exactitude que la médiocrité calcule à l'inſçu du génie.

Nous avons vû que c'eſt l'imitation des objets naturels, ſoumis aux principes des Anciens, qui conſtitue les vraies beautés de la Sculpture. Mais l'étude la plus profonde des figures antiques, la connoiſſance la plus parfaite des muſcles, la préciſion du trait, l'art même de rendre les paſſages harmonieux de la peau & d'exprimer les reſſorts du corps humain; ce ſavoir, dis-je, n'eſt que pour les yeux des Artiſtes & pour ceux d'un très-petit nombre de Connoiſſeurs. Mais comme la Sculpture ne ſe fait pas ſeule-

ment pour ceux qui l'exercent, ou qui y ont des connoiſſances, il faut que le Sculpteur, pour mériter tous les ſuffrages, joigne aux études qui lui ſont néceſſaires un talent ſupérieur encore. Ce talent ſi eſſentiel & ſi rare, quoiqu'il ſemble être à la portée de tous les Artiſtes, c'eſt le SENTIMENT. Il doit être inſéparable de toutes leurs productions. C'eſt lui qui les vivifie ; ſi les autres études en ſont la baſe, le ſentiment en eſt l'ame. Les connoiſſances acquiſes ne ſont que particulières ; mais le ſentiment eſt à tous les hommes ; il eſt univerſel : à cet égard, tous les hommes ſont juges de nos ouvrages.

Exprimer les formes des corps & n'y pas joindre le ſentiment, c'eſt ne remplir ſon objet qu'à demi. Vouloir le répandre par-tout ſans égard pour la préciſion, c'eſt ne faire que des eſquiſſes & ne produire que des rêves, dont l'im-

preſſion ſe diſſipe en ne voyant plus l'ouvrage, même en le regardant trop longtems. Joindre ces deux parties, (mais quelle difficulté!) c'eſt le ſublime de la Sculpture.

## *BAS-RELIEFS.*

Comme le bas-relief eſt une partie très-intéreſſante de la Sculpture, & que les Anciens n'ont peut-être pas laiſſé dans les leurs aſſez d'exemples de tous les moyens d'en compoſer, je vais eſſayer quelques idées ſur cette ſorte d'ouvrage.

Il faut principalement diſtinguer deux ſortes de bas-reliefs, c'eſt-à-dire le bas-relief doux & le bas-relief ſaillant, déterminer leurs uſages, & prouver que l'un & l'autre doivent être également admis ſelon les circonſtances.

Dans une table d'Architecture, un panneau, un fronton, parties qui ſont cenſées ne devoir point être percées, un

bas-relief ſaillant, à pluſieurs plans, & dont les figures du premier ſeroient entièrement détachées du fond, feroit le plus mauvais effet; parce qu'il détruiroit l'accord de l'Architecture; parce que les plans reculés de ce bas-relief ſuppoſeroient & feroient ſentir un renfoncement où il n'y en doit point avoir; ils perceroient le bâtiment, au moins à l'œil. Il n'y faut donc qu'un bas-relief doux & de fort peu de plans; ouvrage difficile, par l'intelligence & la douceur des nuances qui en font l'accord. Ce bas-relief n'a d'autre effet que celui qui réſulte de l'Architecture à laquelle il doit être entièrement ſubordonné.

Mais il y a des places où le bas-relief ſaillant peut être très-avantageuſement employé, & où les plans & les ſaillies, loin de produire quelque déſordre, ne font qu'ajouter à l'air de vérité que doit avoir toute imitation de la nature. Ces

places ſont principalement ſur un Autel, ou telle autre partie d'architecture que l'on ſuppoſera percée, & dont l'étendue ſera ſuffiſamment grande, puiſque dans un grand eſpace un bas-relief doux ne feroit aucun effet à quelque diſtance. Ces places & cette étendue ſont alors l'ouverture d'un théâtre où le Sculpteur ſuppoſe tel enfoncement qu'il lui plaît pour donner à la ſcène qu'il repréſente toute l'action, le jeu & l'intérêt que le ſujet exige de ſon Art, en le ſoumettant toujours aux loix de la raiſon, du bon goût & de la préciſion. C'eſt auſſi l'ouvrage par où l'on peut reconnoître plus aiſément les rapports de la Sculpture avec la Peinture, & faire voir que les principes que l'une & l'autre puiſent dans la nature, ſont abſolument les mêmes. Loin donc toute pratique ſubalterne, qui n'oſant franchir les bornes de la coutume, mettroit ici une barriere entre l'Artiſte & le génie.

Parce que d'autres hommes, venus plusieurs siecles avant nous, n'auront tenté de faire que quatre pas dans cette carriere, nous n'oserions en faire dix ! Les Sculpteurs anciens sont nos Maîtres, sans doute, dans les parties de leur Art où ils ont atteint la perfection ; mais il faut convenir que dans la partie pittoresque des bas-reliefs, nous ne devons aucun égard à leur autorité.

Seroit-ce parce qu'ils ont laissé quelques parties à ajouter dans ce genre d'ouvrage, que nous nous refuserions à l'émulation de le perfectionner ? Nous qui avons porté notre Peinture au-delà de celle des Anciens, pour l'intelligence du clair-obscur, n'oserions-nous prendre le même essor dans la Sculpture ? Le Bernin, Legros, Alegarde, nous ont montré qu'il appartient au génie d'étendre le cercle trop étroit que les Anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs. Ces grands

Artiſtes modernes ſe ſont affranchis avec ſuccès d'une autorité qui n'eſt recevable qu'autant qu'elle eſt raiſonnable.

Je n'introduis donc aucune nouveauté, puiſque je m'appuye ſur des exemples qui ont un ſuccès décidé. Si mon ſyſtême ſur le bas-relief étoit une innovation, comme elle tendroit à une plus juſte imitation des objets naturels, ſon utilité la rendroit néceſſaire.

Je ne veux laiſſer aucune équivoque ſur le jugement que je porte des bas-reliefs antiques. J'y retrouve, ainſi que dans les belles ſtatues, la grande manière dans chaque objet particulier, & la plus noble ſimplicité dans la compotion; mais quelque noble que ſoit cette compoſition, elle ne tend en aucune ſorte à l'illuſion d'un tableau, & le bas-relief y doit toujours prétendre.

Si le bas-relief eſt fort ſaillant, il ne faut pas craindre que les figures du premier

mier plan ne puissent s'accorder avec celles du fond. Le Sculpteur saura mettre de l'harmonie entre les moindres saillies & les plus considérables : il ne lui faut qu'une place, du goût & du génie. Mais il faut l'admettre, cette harmonie : il faut l'exiger même, & ne point nous élever contr'elle, parce que nous ne la trouvons pas dans des bas-reliefs antiques.

Une douceur d'ombres & de lumieres monotones qui se répétent dans la plûpart de ces ouvrages, n'est point de l'harmonie. L'œil y voit des figures découpées & une planche sur laquelle elles sont collées, & l'œil est révolté. Art divin de percer la toile, ne franchiras-tu jamais cette barriere insipide, qui ne doit ses admirateurs qu'à son ancienneté ?

Afin qu'on ne croye pas que je fabrique une chimère qui n'a d'existence que

dans mon imagination, je dois prouver que cette admiration mal entendue peut avoir quelque exiſtence plus réelle. Elle a été ſoutenue dans notre Académie par un de ſes Recteurs *. Après avoir parlé des bas-reliefs où les plans ſeroient obſervés ſelon la dégradation naturelle, & après les avoir blâmés, il dit: *Cet ordre de bas-relief, quoique naturel, n'a aucun rapport avec les bas-reliefs des Sculpteurs anciens, qui n'ont voulu faire aucune figure inutile, ni perdue par la diſtance éloignée d'où on les doit voir, & c'eſt avec juſte raiſon qu'ils y ont tenu leurs figures, tant celles de devant que celles de derriere, les plus grandes qu'ils ont pû, afin de les faire paroître & de bien faire connoître tout le ſujet de l'hiſtoire*

* Conférence manuſcrite du 9 Juillet 1673 ſur l'ordre que le Sculpteur doit tenir pour faire des bas-reliefs ſelon les antiques, par M. Anguier, Sculpteur.

*avec peu de figures, de la distance dont elles doivent être regardées.* Il conclut, après quelques autres observations, *que les figures seront peu différentes de leurs hauteurs, & presque d'une même grandeur; qu'étant ainsi, il n'y aura rien de perdu.*

Ce seroit mal défendre la cause des bas-reliefs antiques, si on disoit que ce fond qui arrête si désagréablement la vûe, est le corps d'air serein & dégagé de tout ce qui pourroit embarrasser les figures. Puisqu'en peignant ou dessinant d'après un bas-relief, on a grand soin de tracer l'ombre qui borde les figures & qui indique si bien qu'elles sont collées sur cette planche, qu'on appelle fond, on ne pense donc pas que ce fond soit le corps d'air. Il est vrai que cette imitation ridicule est observée pour faire connoître que le dessein est fait d'après de la Sculpture. Le Sculpteur est donc seul

blâmable d'avoir donné à ſon ouvrage un ridicule qui doit être repréſenté dans les copies ou les imitations qui en ſont faites.

Dans quelque place & de quelque ſaillie que ſoit le bas-relief, il faut l'accorder avec l'architecture, & que le ſujet, la compoſition & les draperies ſoient analogues à ſon caractère. Ainſi la mâle auſtérité de l'ordre Toſcan n'admettra que des ſujets & des compoſitions ſimples : les vêtemens en ſeront larges & de fort peu de plis. Mais le Corinthien & le Compoſite demandent de l'étendue dans les compoſitions, du jeu & de la légereté dans les étoffes.

De ces idées générales, je paſſe à quelques obſervations particulieres.

La regle de compoſition & d'effet étant la même pour le bas-relief que pour le tableau, les principaux acteurs occuperont le lieu le plus intéreſſant de

la ſcène, & ſeront diſpoſés de manière à recevoir une maſſe ſuffiſante de lumiere qui attire, fixe & repoſe ſur eux la vue, comme dans un tableau, préférablement à tout autre endroit de la compoſition. Cette lumiere centrale ne ſera interrompue par aucun petit détail d'ombres maigres & dures qui n'y produiroient que des taches & détruiroient l'accord. De petits filets de lumiere qui ſe trouveroient dans de grandes maſſes d'ombre, détruiroient également cet accord.

Point de raccourci ſur les plans de devant, principalement ſi les extrémités de ces raccourcis ſortoient en avant : ils n'occaſionneroient que des maigreurs inſupportables. Perdant de leur longueur naturelle, ces parties ſeroient hors de vraiſemblance & paroîtroient des chevilles enfoncées dans les figures. Ainſi pour ne point choquer la vûe, les mem-

bres détachés doivent, autant qu'il sera possible, gagner les fonds. Placées de cette manière, il en résultera un autre avantage : ces parties se soutiendront dans leur propre masse ; en observant cependant que, lorsqu'elles sont détachées, elles ne soient pas trop adhérentes au fond ; ce qui occasionneroit une disproportion dans les figures & une fausseté dans les plans.

Que les figures du second plan ni aucune de leurs parties ne soient aussi saillantes, ni d'une touche aussi ferme que celle du premier ; ainsi des autres plans suivant leur éloignement. S'il y avoit des exemples de cette égalité de touche, fussent-ils dans des bas-reliefs antiques, il faudroit les regarder comme des fautes d'intelligence contraires à la dégradation, que la distance, l'air & notre œil mettent naturellement entre nous & les objets. Dans la nature,

a mesure que les objets s'éloignent, leurs formes deviennent à notre égard plus indécises : observation d'autant plus essentielle, que dans un bas-relief les distances des figures ne sont rien moins que réelles. Celles qu'on suppose d'une toise ou deux plus reculées que les autres, ne le sont quelquefois pas d'un pouce. Ce n'est donc que par le vague & l'indécis de la touche, joints à la proportion diminuée selon les régles de la Perspective, que le Sculpteur approchera davantage de la vérité & de l'effet que présente la nature. C'est aussi le seul moyen de produire cet accord que la Sculpture ne peut trouver & ne doit chercher que dans la couleur unique de sa matiere.

Il faut sur-tout éviter qu'autour de chaque figure il regne un petit bord d'ombre également découpée, qui, en ôtant l'illusion de leurs saillies & de leur

éloignement reſpectif, leur donneroit encore l'air de figures applaties les unes ſur les autres & enfin collées ſur une planche. On évite ce défaut, en donnant une ſorte de tournant aux bords des figures, & ſuffiſamment de ſaillie dans leurs milieux. Que l'ombre portée d'une figure ſur une autre y paroiſſe portée naturellement ; c'eſt-à-dire, que ces figures ſoient ſur des plans aſſez proches pour être ombrées l'une par l'autre, ſi elles étoient naturelles. Cependant il faut obſerver que les plans des figures principales, ſur-tout de celles qui doivent agir, ne ſoient point confus, mais que ces plans ſoient aſſez diſtincts & ſuffiſamment eſpacés, pour que les figures puiſſent aiſément ſe mouvoir. Lorſque, par ſon plan avancé, une figure doit paroître iſolée & détachée des autres, ſans l'être réellement, on oppoſe une ombre derriere le côté de ſa lumiere, &, s'il

s'il ſe peut, un clair derriere ſon ombre: moyen heureux, que préſente la nature au Sculpteur comme au Peintre.

Si le bas-relief eſt de marbre, les rapports avec un tableau y ſeront d'autant plus ſenſibles que le Sculpteur aura ſu mettre de variété de travail dans les différens objets. Le matte, le grenu, le poli, employés avec intelligence, ont une ſorte de prétention à la couleur. Les reflets que renvoye le poli d'une draperie ſur l'autre, donnent de la légereté aux étoffes & répandent l'harmonie ſur la compoſition.

Si l'on doutoit que les loix du bas-relief fuſſent les mêmes que celles de la Peinture, qu'on choiſiſſe un tableau du Pouſſin ou de le Sueur; qu'un habile Sculpteur en faſſe un modèle: on verra ſi l'on n'aura pas un beau bas-relief. Ces Maîtres ont d'autant plus rapproché la Sculpture de la Peinture, qu'ils ont fait

leurs ſites toujours vrais, toujours raiſonnés. Leurs figures ſont, en général, à peu de diſtance les unes des autres, & ſur des plans très-juſtes : loi rigoureuſe qui doit s'obſerver avec la plus ſcrupuleuſe attention dans un bas-relief. Enfin, je le répéte, cette partie de la Sculpture eſt la preuve la moins équivoque de l'analogie qui eſt entre elle & la Peinture. Si l'on vouloit rompre ce lien, ce ſeroit dégrader la Sculpture & la reſtreindre uniquement aux ſtatues ; tandis que la nature lui offre, comme à la Peinture, des tableaux. Sans entrer dans plus de détail, il ſuffit de dire qu'à la couleur près, un bas-relief ſaillant eſt un tableau difficile.

## *DRAPERIES.*

Il me reſte à examiner une partie de la Sculpture, ſur laquelle les Artiſtes ne ſont peut-être pas bien d'accord : partie

aussi intéressante qu'elle est difficile ; c'est l'art de draper.

Je suppose qu'un Sculpteur épris de la simplicité des belles draperies antiques, & révolté contre quelques bisarreries ingénieuses du Bernin, adopte uniquement le style des plis antiques, & qu'un autre Sculpteur, voyant tous les genres dans la nature, se croye permis, comme son imitateur, de les représenter tous. Il semble que ces deux systêmes, qui paroissent s'exclure, peuvent être avantageux à la Sculpture, & que ce seroit lui préjudicier, si l'un prévaloit sur l'autre. N'en seroit-il pas des arts d'imitation comme des langues, que l'on appauvriroit, si l'on en retranchoit des mots qui seroient seuls signes représentatifs de certaines idées? Si l'on ôtoit à la Sculpture des moyens d'imitation, ne l'appauvriroit-on pas aussi? Il ne s'agit donc que de proscrire ce qui seroit ou froid, ou

pesant, ou extravagant, ou déplacé.

Les draperies qu'on appelle mouillées sont d'un très-bon usage dans la Sculpture, où étant employées sans affectation, sans maigreur, selon le sujet & l'à-propos, elles laissent voir les mouvemens du nud, en rendent les formes plus sensibles, moins embarrassées, & conséquemment plus intéressantes.

Les Sculpteurs Grecs, affectés de la beauté du nud, drapoient avec des étoffes si fines, qu'elles paroissoient mouillées, & quelquefois collées sur la peau. Leurs mœurs, leur climat, leur façon de se vétir, les étoffes dont ils s'habilloient, accoutumoient leurs yeux, & formoient leur goût. Les vêtemens de l'Isle de Cos étoient si transparens, que le nud se voyoit à travers, & les Sculpteurs de la Grèce se régloient sur ces vêtemens pour faire leurs draperies. Mais comme la Sculpture a toute la nature pour objet

d'imitation, & que la nature a des beautés de plus d'une eſpèce, pourquoi un Sculpteur s'aſſerviroit-il à une ſeule manière de draper employée ſelon les tems, les climats & les circonſtances?

Les grands Sculpteurs modernes tels que François, Puget, Alegarde, Legros, Angelo-Roſſi, Sarrazin, & le Bernin quelquefois, font voir quelles beautés les étoffes larges & jettées de grande manière, produiſent dans la Sculpture. Les anciens Sculpteurs le font voir auſſi, mais rarement : de ſorte pourtant qu'on pourroit faire la critique du goût excluſif des petites draperies antiques, par des draperies larges du même tems, telles que la draperie du Zénon, qui eſt au Capitole.

Dans les obſervations que l'on pourroit faire ſur les draperies des Anciens, il ne faut pas confondre le travail avec l'ordre & le choix des plis. Si le travail en eſt

quelquefois ſans goût, ſans intelligence & ſans vérité, l'ordre & le choix en ſont preſque toujours ſavans, & propres à donner les plus ſublimes leçons. On voit par la belle copie de Legros, aux Thuilleries, l'effet que produiſent les draperies antiques, lorſqu'elles ſont traitées dans le vrai de la nature. Tous les Artiſtes qui ont vû l'original de cette figure, ſavent juſqu'à quel point ſon exécution eſt ignoble; mais entre les mains d'un grand Sculpteur, nous voyons ce que deviennent les plis antiques. La belle exécution des figures de la Fontaine des Innocens montre encore l'emploi heureux qu'on en peut faire. Ces figures ſont des Nymphes; & cette ſorte de draperie leur convient.

Oſons avouer que les Anciens ont ſouvent négligé l'étude détaillée de cette partie; mais ils perdent peu de choſe en comparaiſon de ce qu'ils nous ont laiſſé

à admirer. Aucun Sculpteur ne doit ignorer aujourd'hui que le ciseau réussit très-bien dans la variété du travail que demandent les différentes étoffes. Quelles qu'elles soient, observons que l'espace & la quantité des plis ne soient pas égaux; que leur saillie & leur profondeur, qui produisent les ombres, soient harmonieusement variées : sans quoi, l'œil sera fatigué d'une monotonie telle qu'on la remarque dans les draperies de la famille de Niobé, où les plis, sans intelligence dans la distribution, sans vérité dans l'exécution, sont assez semblables à des cordes, des copeaux, ou des écorces insipidement arrangés. L'harmonie est aussi nécessaire dans la Sculpture qu'elle l'est dans la Musique : les yeux ne sont pas plus indulgens que les oreilles.

Que les plans de chaque pli soient donc disposés de manière à ne produire aucun angle aigu de lumière ou d'ombre, qui,

en se découpant durement, choqueroit la vue, détruiroit le repos des chairs, &, semblables aux figures Gothiques, ne présenteroit que des détails désunis ; défaut qui affoiblit, étouffe même les beautés réelles d'un ouvrage.

Mais il faut proscrire les draperies voltigeantes ; elles interrompent l'union, divisent l'intérêt, fatiguent l'œil, & empêchent de voir l'objet principal ; excepté pourtant les sujets & les actions où les draperies doivent être nécessairement agitées, comme la chûte d'Icare, Apollon poursuivant Daphné, &c. Alors, traitées avec beaucoup d'art & de légereté, ces draperies ajoutent à l'intérêt & à la vérité de l'action.

Dans un bas-relief elles s'employent aussi avec succès, pour étendre des lumières & des ombres, lier des groupes & servir utilement à l'agencement d'une composition. Mais si elles sont traversées

en ſens contraire par une multitude de caſſures, comme on en voit dans quelques ouvrages du Bernin, alors elles ont l'air de rochers, & détruiſent abſolument le repos & l'accord.

Si ces principes ſont fondés ſur le goût & ſur la nature, il en réſulte qu'un Sculpteur, en les ſuivant, pourroit s'éloigner de quelque ſyſtême particulier. Mais que lui importe? Il doit ſavoir que, dans les Arts, la recherche du vrai ne connoît point d'autorité particulière. Qu'il ait le courage de travailler pour tous les tems, & pour tous les pays.

J'ai dit que l'ordre des plis antiques étoit propre à donner les plus ſublimes leçons. Il faut donc, pour ſe former le goût de draper dans les meilleurs principes, conſulter les belles draperies antiques, telles qu'elles ſont exécutées, préférablement aux draperies modernes, traitées d'une manière plus large, moins

froide en général, & plus variées. Cette étude doit être même regardée comme aussi nécessaire pour le drapé, que l'étude de l'écorché pour le nud.

Ces principes, une fois reconnus, sont applicables à tous les styles, & la nature, qui ne perd jamais ses droits, offrira toujours des variétés & des leçons avantageuses au Sculpteur, qui aura pris dans l'Antique un préservatif contre l'abus des différentes manières.

J'ai dit aussi que les mœurs, le climat, les vêtemens des Grecs, étoient la cause de leur goût de draperies serrées. Il ne faut donc pas s'étonner si les draperies larges n'auroient pas réussi à leurs yeux. C'est par la même raison qu'on n'en voit point dans leur Peinture. La nôce Aldobrandine, Peinture ancienne, est composée & drapée précisément comme les statues & les bas-reliefs du même-tems.

Nous avons un sujet de Coriolan gravé

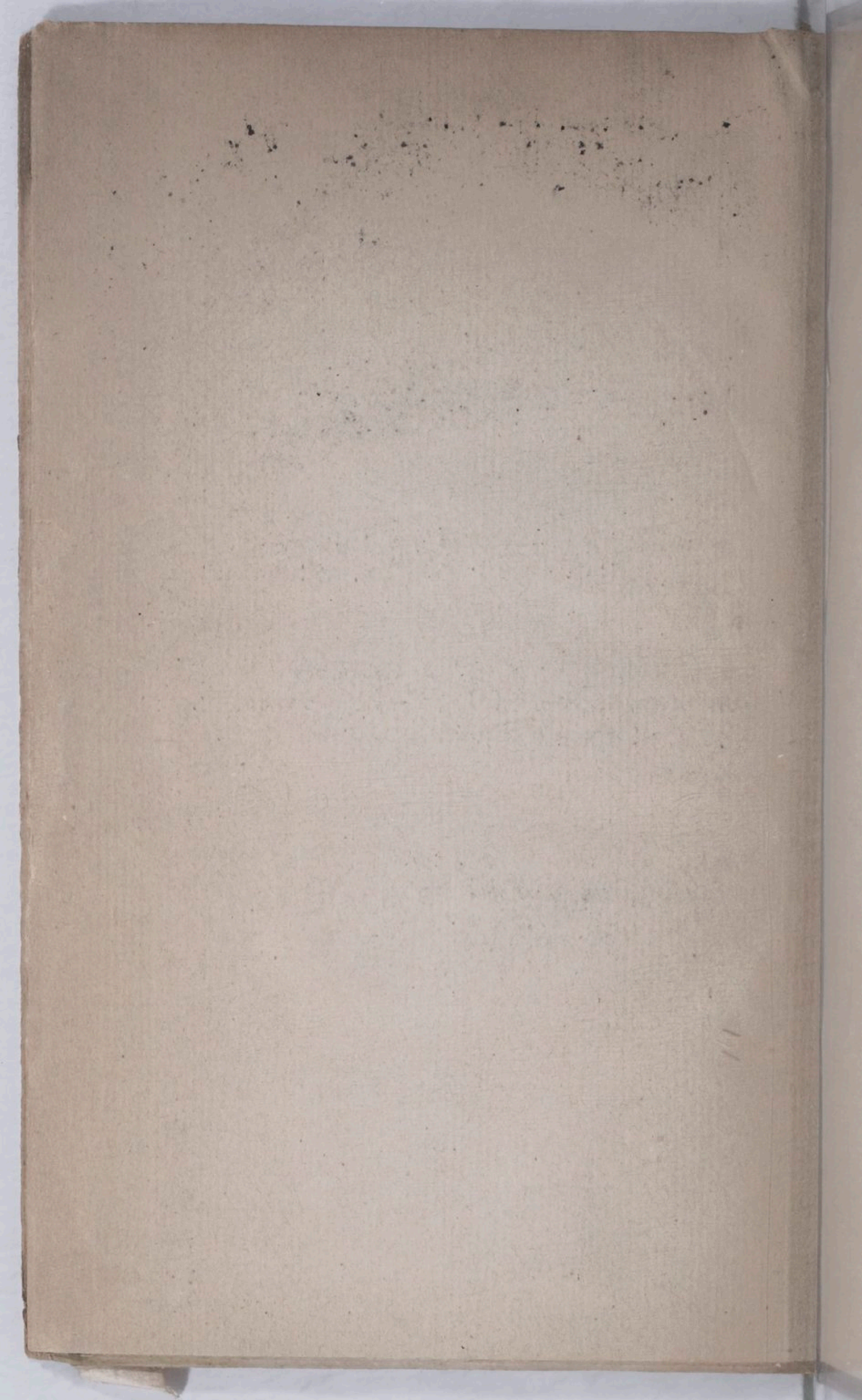
d'après une Peinture antique trouvée dans les thermes de Titus, dont les figures sont très-symétriquement arrangées : l'ordre & le goût des plis y sont traités comme dans les statues antiques.

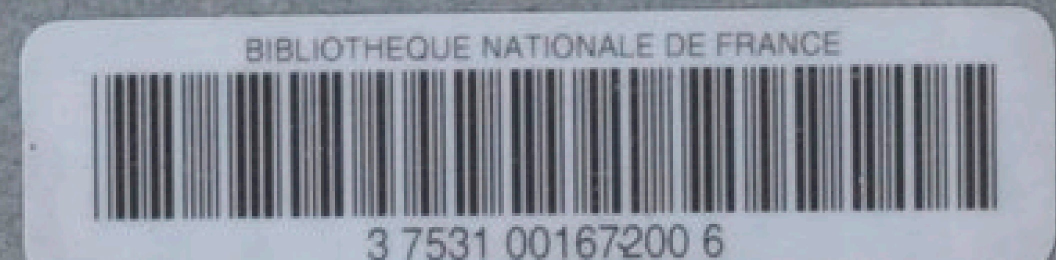
Les Peintures & les Sculptures trouvées à Herculanum sont d'un même style.

Si l'on avoit encore des doutes sur la réussite des draperies larges, on pourroit voir, pour se rassurer, les figures de Legros, de Rusconi, d'Angelo-Rossi, qui sont à Rome, dans Saint Jean-de-Latran ; le Saint André, de François Flamand, dans Saint Pierre ; & tant d'autres figures dont les draperies larges sont unanimement admirées. Si ces Sculpteurs avoient servilement imité les Anciens, & qu'ils n'eussent osé essayer quelque chose d'eux-mêmes, de combien de beautés ne serions-nous pas privés ! *Ce qui nous sert maintenant d'exemple*, pouvoient-ils

dire avec Tacite, *a été autrefois sans exemple; & ce que nous faisons sans exemple, en pourra servir un jour.*

*FIN.*




BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE
3 7531 00167200 6